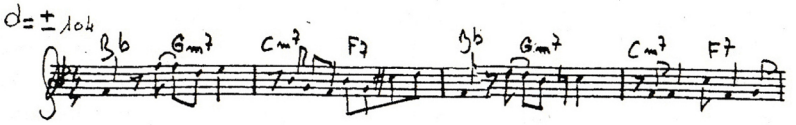
Le style de Kenny Clarke

STANISLAS GEORGES PACZYNSKI

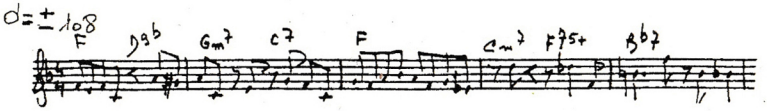
Les rythmes des thèmes bop

Les thèmes joués par les boppers n'appartiennent pas au patrimoine de la musique de danse. Le batteur ne va plus se borner à bien marquer le temps pour que les danseurs puissent le repérer facilement, mais créera « la musique pour la musique ». Là s'opère une rupture profonde dans l'histoire du jazz comme dans celle de la batterie, par voie de conséquence.

Le répertoire des boppers et en particulier celui de Parker est constitué d'anatoles (32 mesures A A B A), de *blues* (12 mesures) et de *standards* revus à la manière bop. Dans tous les cas l'aspect rythmique de ces compositions est souvent complexe, comme celui de *Moose The Mooche* (32 mesures A A B A, Parker, 1946) :



de *Au Privave* (blues, 12 mesures, Parker, 1951) :



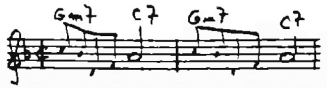
ou de *Billie's Bounce* (blues, 12 mesures, Parker, 1945) :

Si l'on observe avec attention ces trois thèmes, on y décèle la présence d'une même cellule rythmique (première mesure de *Moose The Mooche*, cinquième mesure de *Au Privave* et troisième mesure de *Billie's Bounce*) :

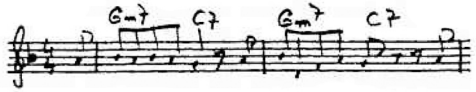
Grâce à un large éventail de thèmes bop, le batteur va emmagasiner une série de cellules rythmiques qui le doteront d'un véritable vocabulaire. Elles apparaîtront, sous une forme ou sous une autre, dans les thèmes qu'il travaillera. Elles seront évidemment placées à des endroits divers, selon la structure des morceaux. Le batteur articulera alors ces cellules – ossature d'authentiques phrases musicales – non seulement lors des exposés, mais surtout au cours des improvisations. *Tout l'art du musicien résidera dans une vaste disponibilité auditive et gestuelle.* Il ne s'agira pas cependant pour lui de « resservir » telle ou telle formule retenue par cœur, mais au contraire de répondre musicalement – d'une manière intéressante, toujours nouvelle et en totale décontraction – au discours toujours renouvelé de ses partenaires et de souligner, à son goût, certaines notes, certains silences.

Quel chemin parcouru entre *Honeysuckle Rose* (32 mesures A A B A, Fats Waller et A. Razaf, 1929) et *Marmaduke* (32 mesures A A B A, Parker, 1948) ! Ces deux thèmes sont entièrement fondés sur des harmonies identiques, mais les mélodies et la dynamique rythmique ne sont pas de même nature.

Honeysuckle Rose



Marmaduke



Le batteur bop, lui, va phraser à l'aide de diverses cellules rythmiques. Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la distance n'est pas grande entre Baby Dodds sur le woodblock par exemple et Kenny Clarke sur la caisse claire. Souvenons-nous de *I'm Going Away To Wear You Off my Mind* (gravé en 1923) et de l'une des phrases de Baby Dodds :

C'est exactement celle de Parker dans *Moose The Mooche, Au Privave* et *Billie's Bounce* et celle de Kenny avec des 4/4 aux balais dans *Love Me Or Leave Me* (avec Miles Davis le 3 avril 1954) ! Ainsi, une seule phrase rythmique traversera des générations de musiciens. On la retrouvera dans le chant d'Armstrong (retranscrite ici rythmiquement) dans *After You've Gone* le 26 novembre 1929 et chez John Coltrane dans *Moment's Notice* à la fin des années cinquante :

La sonorité du woodblock de Baby Dodds frappé à deux mains et celle de la caisse claire de Kenny aux balais diffèrent totalement, si l'on considère l'audition verticale de la musique, c'est-à-dire l'harmonie. Mais cette diversité du timbre, du rythme et de la mélodie englobe un même univers : le jazz, son feeling et ses racines les plus profondes ancrées dans la conscience humaine.

Kenny a beau affirmer : « Je l'ai entendu [Baby Dodds] quand j'habitais à New York, mais ce n'était pas ma conception du jeu de la batterie »[1], il a certainement été influencé à ses débuts par Baby

1. Cité par Mike Hennessey, in *Klook - The Story of Kenny Clarke*, Londres, Quartet Books, 1990, p. 189.

Dodds et Zutty Singleton – car il a joué avec Sidney Bechet et Louis Armstrong. « Philly Joe » Jones admirait, lui aussi, Baby Dodds.

Tous ces faits prouvent que dans la musique de jazz de tous les styles (sauf pendant la période du free jazz) une vraie transmission de la tradition orale ancestrale a incontestablement existé.

Kenny et l'accompagnement des thèmes bop

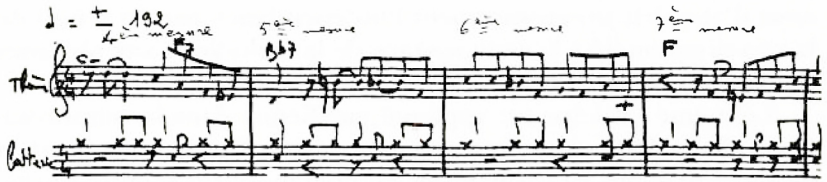
Dans l'ouvrage de Mike Hennessey *Klook - The Story of Kenny Clarke*, la discographie du batteur compte 87 pages ! J'ai choisi de montrer ici les nombreuses facettes du style de Kenny au moyen d'enregistrements qui me sont chers ou que je trouve particulièrement représentatifs. En 1951, Kenny entre dans le *Milt Jackson Quartet* qui devient le célèbre *Modern Jazz Quartet*. Pour de multiples raisons, il abandonnera cette formation en 1954. La musique du *M.J.Q.* ne correspondant pas à son esprit, il se sentira beaucoup plus à son aise avec Dizzy Gillespie ou Charlie Parker. Comme le relève Red Mitchell, l'ironie du sort fera que Kenny s'installera en France en continuant à jouer le jazz à l'américaine alors que John Lewis restera aux Etats-Unis et cherchera à européaniser la musique du *Modern Jazz Quartet*[2]. Le fait d'avoir quitté l'Amérique eut une fâcheuse conséquence pour Kenny comme pour Bud Powell : elle les oublia, tout simplement.

En France, par ailleurs, on s'accoutuma si bien à la présence permanente de Kenny que l'on finit par ne plus s'apercevoir quel musicien exceptionnel c'était. J'ai conservé dans mes archives le programme du concert de Thelonious Monk, le 18 avril 1961 à l'Olympia, réalisé dans le cadre de la fameuse émission « Pour ceux qui aiment le Jazz » de Frank Ténot et Daniel Filipacchi. Thelonious était programmé en seconde partie avec son quartette. Son nom figure en gros caractères sur la page 3 du programme. Sur la même page, en plus petits caractères, on lit « Première Partie : *Lou Bennett trio* ». En plus petits caractères encore, le nom de Kenny est quasiment invisible. Thelonious et Kenny avaient pourtant débuté

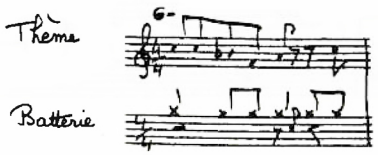
2. *Ibid.*, p. 103.

ensemble aux premières heures du Minton's Playhouse. « Nul n'est prophète en son pays ». Et même si Kenny dès son arrivée en France, et bien qu'exilé, a tout de suite eu beaucoup de travail, il n'en demeure pas moins qu'il devrait occuper une place plus grande dans l'histoire du jazz que celle qu'on lui attribue généralement. Gillespie estimait que son action avait eu autant d'influence sur la musique que celle de Monk ou de Parker.

Le 8 août 1951, Kenny enregistre *Si Si*, précisément avec le quintette de Charlie Parker qui comprend, outre le saxophoniste, Red Rodney à la trompette, John Lewis au piano et Ray Brown à la contrebasse. Son rôle consiste à appuyer certaines notes de ce thème de 12 mesures soit à la caisse claire, soit à la grosse caisse, tout en jouant le cha-ba-da de la main droite. Examinons sa ponctuation sur la caisse claire de la main gauche, de la quatrième à la septième mesure de l'exposé du thème – toutes ses interventions sont posées sur les notes du thème exécutées par le saxophoniste et le trompettiste :



Mais, à la neuvième mesure, Kenny « fait entendre » le silence à la caisse claire et non les notes du thème, comme précédemment :

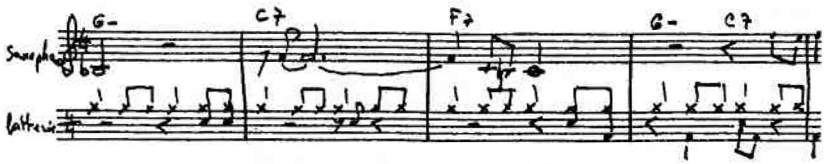


Souligner les notes du thème ou les silences n'est évidemment pas un phénomène nouveau pour un batteur. En revanche, marquer systématiquement le cha-ba-da d'abord sur la charleston puis

sur la cymbale, tout en accentuant le développement de la main gauche ou du pied droit, deviendra la signature de Kenny. L'enregistrement ne permet pas de percevoir si Kenny joue la charleston sur le deuxième et le quatrième temps, mais cela est probable. Je remarque dans *Si Si* que Kenny dispose de peu d'espace pour s'exprimer au cours de l'exposé du début, le thème étant particulièrement dense – contrairement à d'autres compositions de Parker dans lesquelles le batteur peut agir plus souvent pour compléter la pensée musicale, comme dans *Ornithology, Yardbird Suite, Au Privave* ou *Billie's Bounce.*

Lors de séances avec mes étudiants, je n'omets jamais de leur faire chanter les thèmes à voix haute tandis qu'ils jouent le cha-ba-da sur la cymbale, la charleston sur le deuxième et le quatrième temps et la grosse caisse tous les temps. Ils doivent ensuite phraser avec la main gauche sur la caisse claire, soit sur les notes du thème, soit en dehors, c'est-à-dire dans les silences inscrits dans ce thème – sans cesser de chanter à voix haute. Ce procédé leur donne la possibilité non seulement d'assimiler la structure des thèmes, mais aussi d'acquérir progressivement l'indépendance par un travail de la coordination lié à la connaissance de la mélodie et aux réponses que lui offrira la batterie.

Le même principe est appliqué par Kenny dans les improvisations. Dans *Si Si,* il soutient les phrases de Parker, relançant la musique pendant les respirations du saxophoniste. Ecoutons justement ses réponses dans les quatre dernières mesures de la fin du second chorus de Parker :



Cette façon de faire réclame beaucoup de finesse. Kenny considérait d'ailleurs que l'accompagnement était, dans le jeu d'un batteur, un élément primordial : « Je joue depuis 36 ans sans m'être jamais arrêté – dit-il dans une interview en 1968 – et je pense

depuis toujours que l'accompagnement est, pour un batteur, beaucoup plus important que le solo. Un bon accompagnateur, quand il joue des arrangements différents, a des idées différentes et trouve toujours quelque chose de nouveau à dire. Buddy [Rich] et Louie [Bellson] jouent la même chose depuis vingt ans. Un batteur doit écouter les autres musiciens, les aider, les pousser, leur faire donner le meilleur d'eux-mêmes. C'est sur l'accompagnement d'abord qu'on doit juger de la qualité d'un batteur. Et si celui-ci est un bon accompagnateur, les autres musiciens l'aimeront et il n'aura pas besoin de devenir une vedette pour travailler tous les jours »[3]. Dans une autre interview, en 1977, Kenny va plus loin : « Je n'ai jamais été un soliste. J'ai toujours pensé que les solos de batterie étaient très stupides. Je me suis toujours concentré sur l'accompagnement. J'ai pensé que c'était cela la chose importante. Ma fonction de base en tant que batteur était : accompagner. Et je pense que c'est la raison pour laquelle un grand nombre de musiciens m'aimait tant »[4].

Cela n'empêchait pas Kenny d'utiliser la charleston tout le long des exposés de thèmes. Tel est le cas – parmi de multiples exemples – dans les deux versions de *Lady Bird* (version en 16 mesures A B) enregistrées avec le trompettiste Fats Navarro le 13 septembre 1948 ou dans le superbe thème de Milt Jackson *Bags' Groove* (deux fois 12 mesures) gravé avec le vibraphoniste le 7 avril 1952. Dans *Don't Get Around Much Anymore,* datant de ce même 7 avril, Kenny garde constamment le cha-ba-da sur la charleston pendant l'exposé du thème effectué par Lou Donaldson, le saxophoniste alto. Dans ce 32 mesures A A B A Kenny ne conserve qu'une seule et même couleur. Dans d'autres circonstances, le batteur jouera directement la cymbale durant des exposés de thèmes, comme dans *Dear Old Stockholm* ou dans deux versions du 32 mesures A A B A *Woody'n You* (sans rythme afro-cubain) avec Miles Davis le 9 mai 1952. Parfois, Kenny alterne le cha-ba-da tantôt sur la charleston, tantôt sur la cymbale. Dans *Swedish Schnapps* (aussi

3. *Jazz Magazine,* janvier 1968, p. 24.
4. Cité par Mike Hennessey, in *Klook - The Story of Kenny Clarke,* p. 4-5.

32 mesures A A B A), enregistré au sein du *Charlie Parker Quintet* le 8 août 1951, il distribue le tempo de la manière suivante :

1) introduction du piano : charleston ;
2) 8 premières mesures : charleston ;
3) 8 mesures suivantes :
   — de la 1re à la 4e : charleston
   — de la 5e à la 8e : cymbale ;
4) 8 mesures suivantes (pont) : cymbale ;
5) 8 demières mesures : cymbale.

Par la suite, les batteurs apprendront à répartir comme suit le cha-ba-da, dans les 32 mesures A A B A :

— A - 8 mesures : charleston ;
— A - 8 mesures : charleston ;
— B - 8 mesures : cymbale ;
— A - 8 mesures : charleston.

Ainsi, le batteur pourra préparer les improvisations des solistes en annonçant déjà la cymbale au cours du thème (au pont B), pour la jouer ensuite définitivement pendant les chorus des différents membres de l'orchestre (sauf pour les solos de contrebasse – les batteurs reprendront alors souvent le cha-ba-da sur la charleston pour des raisons de volume sonore, la contrebasse ne devenant amplifiée que beaucoup plus tard).

(à suivre)

Extrait d' « Une histoire de la batterie », ouvrage à paraître chez Zurfluh